

## Ringstraße als Perspektive

### Stadtplanung und Stadtfotografie in Budapest um die Jahrhundertwende

#### 1.

Die Planung und Erbauung der Ringstraßen von Wien, Szeged und Budapest findet zwar unter sehr unterschiedlichen Umständen, aber doch ungefähr zur gleichen Zeit, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts statt. Diese Projekte entstehen mehr oder minder nach Pariser Muster – ‚Hausmannisierung‘ wird daher dieses mehrere Großstädte Europas umwälzende Phänomen genannt, das, naturgemäß, in den drei genannten Städten mit unterschiedlichen Ressourcen, Absichten und Ergebnissen in Gang gesetzt, ausgeführt und vollendet wurde. Die generelle Absicht dahinter – die bereits existierende Stadt müsse als komplexes System strukturell umgebaut werden – scheinen jedoch die drei Städte miteinander zu teilen. Eine Bestrebung, die zwar nicht im 19. Jahrhundert erfunden wird, für diese Zeit der beginnenden industriellen Revolution doch kennzeichnend ist – und bei weitem nicht nur im Spezialfall Szeged, wo die Stadt bekanntlich nach der Flutkatastrophe so gut wie komplett neu errichtet werden musste. Diese Bestrebungen mögen aus industrie- und sozialgeschichtlichen Gesichtspunkten leicht zu erklären sein, worauf die Forschungsliteratur zur europäischen Stadtgeschichte öfters hinweist: Eine Stadterneuerung schien damals industriell möglich und dabei sozial unumgänglich zu sein.<sup>1</sup> Das Konzept selbst, das hinter der Ringstraßen-Struktur steht, wird jedoch bei diesen sozialhistorisch interessierten Ausführungen nur selten behandelt. Dieses Konzept zielt nämlich im Rahmen der Erneuerung auf eine Aufräumung, auf eine im Zeichen der Geometrie stehende Neustrukturierung der Stadt ab und setzt eine Vorstellung der Stadt als gesellschaftliche, funktionelle sowie geographische Einheit voraus. Anders gesagt, man braucht einen Gesamtplan, d. h. ein ‚Bild‘ von der Stadt, um sie dann als eine Einheit neu strukturieren zu können.

Tatsächlich weist die Forschung zur Stadtgeschichte eine größere Zahl von systematisch angelegten Darstellungen von Städten (d. h. Karten) aus verschiedenen Epochen nach, in denen auch die ersten konzeptionellen Umbauprojekte in europäischen Städten ausgeführt wurden, so zum Beispiel aus dem 16.–17. Jahrhundert, aus der Zeit der späten

1 Vgl. V. M. Lampugnani Überblick über die Wiener Stadtbaukonzepte am Ende des 19. Jahrhunderts: Lampugnani, Vittorio Magnago: Die Stadt im 20. Jahrhundert: Visionen, Entwürfe, Gebautes. Berlin: Wagenbach 2010, Bd. I, S. 95ff.

Renaissance und der frühen Neuzeit.<sup>2</sup> Leonardo Benevolo leitet in seinem schönen Buch *Die Stadt in der europäischen Geschichte* „die neuen Bedingungen der Stadtplanung“ zu dieser Zeit aus dem Renaissance-Begriff der Perspektive ab, d. h. aus dem Konzept, die Welt durch optische, geometrische Praktiken erfassbar zu machen: „Verstehen bedeutet nicht mehr abbilden“, erklärt der italienische Stadtforscher mit Hinweis auf den Leonardo-Aufsatz von Karl Jaspers, „sondern heißt, die mechanischen Gesetze, die die Welt der sichtbaren Erscheinungen regieren, aufzudecken“<sup>3</sup>. Um an dieser Stelle nur ein passendes Beispiel aus dem – im konkreten wie metaphorischen Sinn – weiträumigen, in der Beschreibung des geometrischen Konzepts des französischen Gartens mündenden Gedankengang Benevolos zu nennen: Der italienische Stadtforscher behandelt den Ausbau des radialen Kanalsystems von Amsterdam, einer der wichtigsten und prosperierendsten Städte des genannten Zeitraums, und verbindet dieses Stadtplanungsprojekt mit der in den damaligen Niederlanden florierenden und zu Recht weltbekannten Landschaftsmalerei, d. h. mit dem Interesse an der landschaftlichen Umgebung, mit diesem neuartigen, „nach außen“ gerichteten Blick, den die Meisterwerke der niederländischen Landschaftsmalerei offen legen. Als kleine Ergänzung zu diesen weitschweifenden Überlegungen soll hier die Problemstellung Benevolos in die Richtung der technischen Mediengeschichte geöffnet werden: Wenn man sich in die Forschungsliteratur der genannten niederländischen Malerei vertieft, stößt man eben auf die grundlegende Frage, etwa bei Vermeer, ob und inwiefern der Meister die *camera obscura* verwendete,<sup>4</sup> ein technisches Hilfsmittel also, das gerade das obige Prinzip der Perspektive auf der praktischen Ebene der visuellen Darstellungsstrategien umzusetzen vermag. Eine überlegenswerte Erweiterung der Analyse, die sich nun auch in die Epoche der in Frage stehenden großen Stadtbauprojekte des späten 19. Jahrhunderts übertragen lässt.

Als ein wichtiges Motiv hinter den Ringstraßen-Projekten kann demgemäß ein gewisser Drang nach Durchschaubarkeit angegeben werden – wo diese Durchschaubarkeit freilich ebenso auf ein Ordnungsprinzip wie auf ein visuelles Dispositiv, auf die Frage der Sichtbarkeit zurückzuführen ist. Die Ringstraßenstruktur, die auch einer der bekanntesten Theoretiker der Stadtwahrnehmung, Kevin Lynch, die optimalste Form städtischer Umgebung nannte,<sup>5</sup> bietet sich dementsprechend als Metapher und als Modell

2 Vgl. Bruhn, Matthias / Bickendorf, Gabriele: Das Bild der Stadt. In: Mieg, Harald A. / Heyl, Christoph (Hg.): Stadt: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 244–263, hier S. 244.

3 Benevolo, Leonardo: Die Stadt in der europäischen Geschichte. München: C. H. Beck 1993, S. 148.

4 Vgl. Steadman, Philip: Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces. Oxford: Oxford UP 2002; Schwartz, Sanford: Kamera-Arbeit: Vermeers Raum. In: Merkur 55 (2001): 12, S. 1069–1081.

5 „Es sollte ein dominierendes und multifunktionales Zentrum von großer Dichte geben, von dem vier oder acht große Verkehrsadern ausgehen, zu denen einerseits öffentliche Verkehrsmittel

für gesellschaftliche, machtpolitische Strukturen an. In diesem Sinne beschäftigt sich Michel Foucault mit den kreisförmigen Gefängnisbauten in *Überwachen und Strafen*,<sup>6</sup> und Ernest Burgess, bedeutender Forscher der Chicago-Schule für urbane Soziologie aus den 1920er Jahren, wählt ein konzentrisches Modell zur Darstellung der sozialen Schichtung einer Großstadt.<sup>7</sup>

Diese Modellierungen verbleiben aber auch trotz ihrer weitreichenden sozialhistorischen Implikationen im visuellen Dispositiv, das die Frage der Sichtbarkeit fortdauernd aufwirft. Wenn das 19. Jahrhundert in der *visual culture history*, in der visuellen Kulturgeschichte als das Jahrhundert des Panoramas, des panoramatischen Blicks gefeiert wird,<sup>8</sup> meint man damit in erster Linie den Erfolg und die Verbreitung bestimmter visueller Kulturtechniken (etwa von Panoramen, Dioramen, Fotografie sowie der mit ihnen eng verwandten Institution der Weltausstellung), die eine Wahrnehmung und Auffassung der Welt und die daraus ableitbaren politischen und soziologischen Ordnungsprinzipien nicht nur voraussetzen, sondern vielmehr begründen oder gar ermöglichen. Die Art und Weise des visuellen Zugriffs auf die Stadt – seinerseits immer mehr technischen Medien ausgeliefert oder von diesen produziert und prozessualisiert – schwingt also in der Theoretisierung städtebaulicher Fragen auch dann mit, wenn die Vertextlichung des städtischen Erlebnisraums und die daraus abgeleiteten (linguistischen oder quasilinguistischen) Modelle zu einem Gemeinplatz der neueren Stadtforschung wurden.<sup>9</sup>

und andererseits Hauptverkehrsstraßen gehören. An diesen Verkehrsadern liegen in bestimmten Abständen voneinander die sekundären Unterzentren, um die sich wiederum die intensiveren Verbraucher drängen, die sich auch entlang der Verkehrsadern entwickeln. Weniger intensive Verbraucher befinden sich in größerer Entfernung dazu. Der Freiraum zwischen diesen Entwicklungszonen steht für Grünanlagen zur Verfügung. Die radialen Hauptverkehrsadern werden in bestimmten Abständen durch konzentrische Straßen miteinander verbunden, die ihrerseits aber nur an den Schnittpunkten genutzt werden.“ Zit. nach Kostof, Spiro: *Das Gesicht der Stadt: Geschichte städtischer Vielfalt*. Frankfurt a. M. / New York: Campus 1992, S. 192.

6 Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 256ff.

7 Vgl. Park, Robert E. / Burgess, Ernest / McKenzie, Roderick D.: *The City*. Chicago / London: The University of Chicago Press 1925. [Reprint-Ausgabe 1984]; Burgess-Modell: S. 47–63.

8 Vgl. Oettermann, Stephan: *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a. M.: Syndikat 1980. Bereits Walter Benjamin spricht über die Panoramen in einem epochalen Sinn (im Kontrast zu der Fotografie vgl. Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 (= *Gesammelte Werke*, Bd. V/1), S. 48f.; außerdem: Ders.: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 14.); dieses Konzept übernehmen seither mehrere maßgebende Monografien zur visuellen Kulturgeschichte, vgl. etwa Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge / London: MIT Press, 1992, S. 112–113; oder auf die Bahnreise bezogen Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Instrumentalisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2000.

9 Vgl. Kovács, Szilvia: *Die moderne Großstadt als Text*. Wien und Budapest um die Jahrhundertwende. In: Mitterbauer, Helga / Balogh F., András (Hg.): *Zentraleuropa – ein hybrider Kommunikationsraum*. Wien: Praesens 2006, S. 203–215; ‚Text‘ wird auch dann zum Paradigma der

## 2.

Das kulturwissenschaftliche Interesse an den Ringstraßen-Projekten von Wien, Budapest und Szeged impliziert also eine Auseinandersetzung mit der Kohärenz und Durchschaubarkeit des historischen Stadtbildes, d. h. ein machtpolitisches und zugleich visuelles Dispositiv, das im Folgenden am Beispiel der visuellen Kulturgeschichte Budapests kurz behandelt wird, mit Fokussierung auf eine der wohl wichtigsten medientechnischen Entwicklungen der Zeit, auf die Entdeckung und Verbreitung der Fotografie und die Entstehung der Stadtfotografie, die eben die Sichtbarkeit, die visuelle Perzeption der Stadt maßgeblich modifiziert hatte.

Als Beginn des Budapester Bauprojekts der Großen Ringstraße wird bekanntlich das Jahr 1870 angegeben. Es handelt sich freilich um nichts mehr und weniger als um den Zeitpunkt der Gründung des Rats für öffentliche Arbeiten (Fővárosi Közmunkák Tanácsa); die Ringstraße hatte zu dieser Zeit bereits eine Vorgeschichte, und von der Vollendung des Projekts kann man, wenn überhaupt, erst Anfang des 20. Jahrhunderts sprechen. Bis dahin gab es prosperierende und stagnierende Etappen, abhängig vom jeweiligen stadtpolitischen und wirtschaftlichen Klima.<sup>10</sup> Nichtsdestotrotz ist die Bedeutung der Ringstraße in der Stadtgeschichte nicht zu bestreiten: Die Gründung des städtischen Rats ist als die eigentliche Geburtsstunde der Hauptstadt Budapest zu betrachten, der die offizielle Ratifizierung durch die Vereinigung von Pest, Buda und Óbuda 1873 als unmittelbare Konsequenz folgte.

Im Grunde genommen hatte jener städtische Rat zwei Aufgaben im Visier: die Errichtung der Andrassy-Straße – als wichtigste Radialstraße und Boulevard der Hauptstadt, die die Stadtmitte mit dem Stadtwäldchen verbindet – und den Ausbau der Ringstraße. In den 1890er Jahren bekam die Andrassy-Straße freilich mehr Aufmerksamkeit – dank der Millenniumsfeierlichkeiten, für die das ganze Stadtwäldchen neu und die U-Bahn, die erste ihrer Art auf dem Kontinent, ausgebaut wurde. Die Ringstraße war allerdings, und ist wohl immer noch, trotz der Kompromisse seit ihrer Geburtsstunde<sup>11</sup> und trotz ihrer Unvollständigkeit das wichtigste und maßgebende Konzept der Budapester Stadtplanung.

Genau zu dieser Zeit, noch in den 1860er Jahren des 19. Jahrhunderts, kommt Georg Kloess, ein junger Darmstädter, in die ungarische Hauptstadt, um dort sein Atelier zu

Stadtbeschreibung gewählt, wenn es teilweise um visuelle Phänomene geht, vgl. die richtungsweisende Sammlung von Smuda, Manfred (Hg.): *Die Großstadt als „Text“*. München: Fink 1992.

10 Vgl. Siklóssy, László: *Hogyan épült Budapest? (1870–1930)* [Wie wurde Budapest gebaut?]. Budapest: Fővárosi Közmunkák Tanácsa 1931 [Reprint-Ausgabe Budapest, 1985], S. 117–119, 220–235.

11 Bekanntlich wurde zunächst ein Donaukanal geplant, der Plan wurde jedoch aus Geldmangel verworfen. Ebd., S. 71.

eröffnen. Der gelernte Apotheker will wahrscheinlich mit seinem Meister in Wien nicht konkurrieren und wählt daraufhin Pest, um aus der neuen Technologie der Fotografie ein Geschäft zu machen. Er fängt als Porträtfotograf an, und dank seinem Fleiß, seiner Anpassungsfähigkeit und der Beliebtheit des neuen Abbildverfahrens beginnt sein Unternehmen bald zu florieren. Als er 1913 stirbt, überlässt er seinem Sohn eine Druckerei mit rund fünfzig Mitarbeitern, in der fotografische Aufträge nur am Rande oder als Hobby des alten Firmenbesitzers ausgeführt wurden.

Klősz, der eine ungarische Frau heiratet und seinen Namen bald mit ungarischer Orthografie zu schreiben pflegt, übernimmt ab den 1870ern kleinere und größere Aufträge der Stadt, die auf die fotografische Dokumentierung der einzelnen Stadtteile oder wichtigen Ereignisse abzielen. Er war wohl der angesehenste und bekannteste Fotograf zu einer Zeit, in der die Fotoreportage noch nicht in der heutigen Form existierte; sein Nachlass, in zahlreichen populären Alben abgedruckt,<sup>12</sup> bildet den bedeutendsten Fotobestand aus dem 19. Jahrhundert – Klősz ist seither als ‚der Fotograf von Budapest‘ bekannt. Die Karriere als Stadtfotograf, wohl eine Eigeninitiative des Darmstädters, lässt sich etwa mit Hilfe der Weltausstellungen nachzeichnen: Sie nimmt ihren Anfang wahrscheinlich im Jahr 1873, als sich Klősz als Mitglied der frisch gegründeten Wiener Photographen Association an der fotografischen Dokumentierung der Wiener Weltausstellung beteiligt – eine Möglichkeit für den jungen Porträtfotografen, die derzeit recht abenteuerliche Technik der Freiluftfotografie kennen zu lernen. Die Karriere des Stadtfotografen Klősz erreicht ihren nächsten Höhepunkt 1896, als er als Hauptfotograf bei der Budapester Weltausstellung und bei den Millenniumsfeierlichkeiten tätig ist, sowie einen weiteren 1900 bei der Pariser Weltausstellung, wo seine Fotografien von Exponaten aus dem ungarischen Pavillon einen Preis gewinnen. Nicht nur die Weltausstellungen, dieses charakteristische Phänomen des 19. Jahrhunderts, die Multiplikatoren des Panoramablickes, flankieren das Lebenswerk von György Klősz, sondern auch die rasche Entwicklung der Stadt Budapest. Der Fotograf weist selbst auf diese Entwicklung hin, um zu begründen, warum der städtische Rat seine die vom Verschwinden bedrohten Stadtteile archivierenden Aufnahmen finanzieren sollte. Demgemäß besucht und dokumentiert Klősz programmatisch die rurale Umgebung des Tabán in Buda, die nach dem Bau der Elisabethbrücke komplett abgerissen und neu bebaut wurde.<sup>13</sup> So scheint die frühe Stadtfotografie und das Werk von Klősz eine Mischgattung zu sein, die die Funktionen und Strategien der traditionellen bildlichen Repräsentationsmedien sowie die des neuen technischen

12 Vgl. vor allem den in enormen Auflagen und auch in deutscher Sprache veröffentlichten Band Klősz, György: „Budapest anno...“: Lichtbildaufnahmen im Atelier und außer Haus. Budapest: Corvina 1979.

13 Vgl. Koltai, Magdolna / Tőry, Klára: A fotográfia története [Geschichte der Fotografie]. Budapest: DFM 2007, S. 148.



Gizella- (späterer Vörösmarty-)Platz um 1875. Aufnahme von György Klösz

Bildmediums Fotografie zu vereinen vermag und somit seine Verwendungsweisen zwischen Zeigen, Zur-Schau-Stellen bzw. Speichern und Dokumentieren moduliert. Klösz' Aufnahmen prägen unsere Vorstellungen vom Budapest der Jahrhundertwende, seine Fotografien repräsentieren ein, wenn nicht ‚das Bild‘ der Stadt um 1900.

Eine typische Klösz-Aufnahme hat einen klar definierbaren Fokus, der aus einer breiten, wohlproportionierten Perspektive gezeigt wird. Die Verbindung zur Tradition der Landschaftsmalerei ist nicht zu übersehen: Die Aufnahme wird von einer Zentralperspektive bzw. von einer horizontalen Dreiteilung regiert, was eine klassische, ‚malerische‘ Landschaftsdarstellung ergibt. Vergleicht man die Klösz-Aufnahme mit nicht viel älteren, doch aus der vorfotografischen Ära stammenden Darstellungen, etwa mit den Kupferstichen aus dem von Rudolf Alt herausgegebenen schönen Album *Buda-Pest* aus dem Jahr 1845,<sup>14</sup> so werden diese kompositionellen Merkmale bzw. Klösz' Anlehnung an diese Tradition noch augenfälliger.

14 Alt, Rudolf: *Buda-Pest: Előadva 32 eredeti rajzolatban / Pesth und Ofen: Illustriert in 32 Originalzeichnungen*. Pest: Verlag von Conrad Adolf Hartleben 1845. [Reprint-Ausgabe Budapest, 1983].





JÓZSEF TERE  
Pesten.

DER JOSEPHSPLATZ  
in Pesth.

Der Josephsplatz in Pest von Rudolf Alt, 1845

Blättert man jedoch das gesamte Album von 1845 durch, werden auch die technischen wie thematischen Differenzen der fotografischen Abbildungen sichtbar. Die Breite der Perspektive ist bei den Klösz-Aufnahmen technisch limitiert, ein ‚Gesamtanblick‘ der Stadt oder die Stadt ‚aus der Vogelperspektive‘ ist in dieser Frühphase der Fototechnik nur mit Einschränkungen möglich. Außerdem verschwindet die Biedermeier-Atmosphäre, die Rudolf Alts zweisprachiges Album bestimmt und die bei der bildlichen Darstellung der Stadt besonders die Grünanlagen, das Stadtwäldchen und andere Erholungsstätten favorisiert – Orte, an denen die Stadtbewohner in einer harmonischen Einheit mit der natürlichen Umgebung dargestellt werden können. Auch die für die romantische Malerei wie für das Alt-Album kennzeichnende Menschendarstellung fällt auf den Klösz-Aufnahmen teilweise weg, die ins Bildzentrum immer eine menschliche Figur setzt, die als eine Art Verdopplung oder Akzentuierung des perspektivischen Blicks des Betrachters funktioniert (auch dann, wenn, z. B. im Fall eines Stadtpanoramas, Figuren auf dem Bild eigentlich nichts zu suchen hätten). Klösz’ Fotografien zeichnet dagegen eine gewisse Menschenleere aus, die wiederum auf die technische Bedingung der längeren Belichtungszeiten zurückzuführen ist und die sich später in Walter Benjamins berühmtem Essay *Kleine Geschichte der Photographie* als Vorzeichen oder medientechnische Grundlage einer surrealistischen Weltauffassung erweist.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Vgl. Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 300–325, hier S. 310.



Eugène Atget, Eclipse, Paris. Terre-plein de la place de la Bastille en direction de la rue Saint-Antoine (1912)

Benjamin weist dabei auf das Werk von Eugène Atget hin, auf einen Zeitgenossen von Klösz, dessen berühmte Fotografien von Paris gerade die Konventionalität seines Budapest-Kollegen unterstreichen: Nahaufnahmen (in Benjamins Worten: die Präsenz der unmittelbaren „Dingwelt“<sup>16</sup>), die Auflösung der Zentralperspektive, das Spiel mit den Schwarz-weiß-Effekten, mit Schatten, Rauch und Widerspiegelungen kommen bei dem ‚Fotografen von Budapest‘ nicht in Frage.<sup>17</sup>

Die Menschenleere, ohne Benjamins intuitiv überzeugenden Interpretationsansatz anzweifeln zu wollen, ist, zumindest bei Klösz, eine medienhistorische Variable. Er verwendet nämlich zur Fixierung und Entwicklung der Fotografien ab den 1880er Jahren das sogenannte Nasse-Kollodium-Verfahren, eine neuere Technik, die dem Fotografen mehr Mobilität und deutlich kürzere Belichtungszeiten ermöglichte. Die Aufnahmen wurden dadurch spürbar „belebter“, „lebensechter“<sup>18</sup>. Als er also mit seinen Stadtfotografien das ‚alte‘ und das ‚neue‘ Budapest dokumentierte,<sup>19</sup> ist dies nicht nur als Hinweis auf die sich rasch entwickelnde Hauptstadt, sondern zugleich als Abdruck eines medientechnischen Dispositivs zu lesen.

16 Ebd. S. 309., bzw. Ders.: Sürrealismus. In: Ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 [= Gesammelte Schriften, Bd. II/1], S. 300.

17 Adam, Hans Christian: Paris: Eugène Atget 1857–1927. Köln et al: Taschen 2008.

18 Lugosi Lugo, László: Klösz György 1844–1913: Monográfia [György Klösz 1844–1913: Monografie]. Budapest: Polgart 2002, S. 44.

19 Vgl. die Reprint-Ausgabe Klösz György: Das alte Budapest: Lichtbildaufnahmen im Atelier und ausser Haus. Budapest: Corvina 2002.





György Klösz, Vörösmarty-Platz um 1894

Die Stadt, die auf diesen mit modernerer Technik hergestellten Klösz-Fotografien sichtbar wird, ist dadurch noch kein von Menschen besiedelter Ort. Die Menschen, die auf den Abbildungen auftauchen, stehen nicht im Fokus: Weder als Individuen noch als Masse ziehen sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Klösz' Budapest ist kein angenehmer Freizeitpark, wie es etwa das Biedermeier-Album von 1845 suggeriert, aber auch keine durch seine Unfassbarkeit mysteriöse, im permanenten Verfall fortexistierende, von einer bunten Menschenmasse belebte Großstadt, wie Atgets Paris. Im Schnittpunkt der Tradition der Landschaftsdarstellungen und der medientechnischen Möglichkeiten der Fotografie entsteht ein archivalischer Blick, der die Stadt in erster Linie durch ihre Monumentalität, durch ihre monumentalen Räume und Gebäude definiert und sie zu registrieren, zu fixieren anstrebt, wobei im Ewigkeitsanspruch der fotografischen Fixierung die – zumindest scheinbare – Zeitlosigkeit dieser Monumente Widerhall findet. Die Stadt wird als geordnetes, durchschau- und archivierbares System von Gebäuden dargestellt: Sie wird musealisiert.

Dieses Konzept der zeitlosen Monumentalität, die hier als eine Funktion der fototechnischen Darstellungsverfahren angeführt wurde, findet man in den groß angelegten

Stadtbauprojekten der Zeit wieder, die die Ringstraßen als Idealform der urbanen Entwicklung ausgewiesen hatten. Sind die Darstellungsmedien also nicht nur Vermittler, sondern auch Agenten der urbanen Entwicklung, stellt sich freilich eine Frage, die an dieser Stelle unbeantwortet bleiben soll, nämlich, wie im 20. Jahrhundert die Fortentwicklung der Medientechnik – im visuellen und nicht-visuellen Bereich – ihre Spur in unserem ‚Bild‘ von einer Stadt hinterlässt und somit vielleicht auch die urbane Entwicklung, die Tendenzen der Stadtplanung und des Städtebaus mitbestimmt. Wie etwa die Vorstellungen von der Dynamik der Großstadt am Anfang des 20. Jahrhunderts und somit die damals entstandenen visionären Pläne zur Stadtarchitektur durch die experimentelle Bilddarstellungskunst und die Kinematografie katalysiert wurden<sup>20</sup> oder wie unsere Perzeption öffentlicher Stadträume durch die neueren digitalen Aufnahmeverfahren beeinflusst wird<sup>21</sup> – Probleme und Phänomene dieser Art sollten in einer Darstellung der urbanen Kulturgeschichte und Stadtforschung des 20. und 21. Jahrhunderts sicher mit berücksichtigt werden.

20 Vgl. Moholy-Nagy, László: Die Dynamik der Großstadt. In: Ders.: Malerei Photographie Film. München: Albert Langen 1927 (= Bauhaus Bücher, Bd. 8), S. 120–135.

21 Vgl. Kammerer, Dietmar: Bilder der Überwachung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.